

Bagration-Mukhraneli Irina. The Concept of Death in the Ibsen's Dramatic Poem «Per Gynt». The article discusses the concept of death in the dramatic poem peer Gynt, Ibsen, the originality of the philosophy of the author and the hero, existential conflict in the plays of Ibsen, the bond between theological and philosophical issues with Goethe creativity. Innovation of Norwegian playwright comes to the relation of romanticism and realism in the person of Pen, image mimicry of evil in the modern circumstances, clear light of what is happening from the point of view of Christianity.

Key words: Ibsen, Norwegian drama, Goethe's dramatic poem, existential conflict, Christianity.

Статья поступила в редколлегию
07.11.2014 г.

УДК 82.-2.09

Жанна Бортнік

**Рецепція драматичного твору в процесі інсценізації монодрами
(на прикладі хроніки В. Шекспіра «Річард III» та вистави «Річард після Річарда»
режисера І. Волицької)**

У статті розглянуто основні етапи та особливості створення сценічного тексту монодрами і тексту вистави на прикладі хроніки В. Шекспіра «Річард III». Стверджується, що, створюючи сценічний текст монодрами та вистави, його автори виокремлюють з літературного тексту єдиного суб'єкта дії, обирають матеріал, що ілюструє формування межового стану свідомості персонажа, вкладають в його вуста слова інших персонажів, проєктуючи крізь свідомість єдиного суб'єкта дії.

Ключові слова: монодрама, сценічний текст, текст вистави, персонаж, п'єса, автор, сюжет.

Постановка наукової проблеми та її значення. Аналіз досліджень цієї проблеми. Драма завжди посідала особливе місце в царині культури через подвійну спрямованість (на читача, глядача) та взаємозв'язок літературного тексту і його сценічного втілення. Серед мистецтвознавців, літературознавців не припиняються суперечки щодо можливості розглядати текст драми без урахування її театральних постановок або ж досліджувати драму як літературний твір, який драматург написав з огляду на сценічне втілення. Нового розвитку цим суперечкам надають численні новітні напрями мистецького простору від «драми для читання» (lesedrama), з одного боку, до постдраматичного театру, що відходить від текстоцентричності, – з іншого. Е. Фішер-Ліхте, Х.-Т. Леман особливістю сучасного театрального мистецтва визначають зменшення ролі драматичного тексту на тлі перформативних стратегій [11; 12]. Х.-Т. Леман зазначає, що драматурги під час написання п'єс почасти орієнтуються на можливості театру (обмежуючи себе цим), а мали б, навпаки, текстами змінювати його сутність, відкривати потенціал для реалізації нових можливостей, і наводить слова німецького драматурга Х. Мюллера: «Театральний текст буває дійсно хорошим тільки у тому разі, якщо його неможливо поставити в *наявному зараз* театрі» [4].

Досліджуючи подвійну орієнтацію драми, А. Карягін наголошує: «Для драматурга драма радше вистава, створена силою творчої уяви і зафіксована у п'єсі, яку можна за бажанням прочитати, ніж літературний твір, який до того ж може бути розіграний на сцені. А це зовсім не одне і те ж» [3, с. 19]. М. Поляков, говорячи про специфіку сприйняття читачем драматичного твору, зауважує, що вона зумовлена проміжним характером статусу читача, який «є одночасно і актором, і глядачем, він ніби інсценізує п'єсу сам для себе» [6, с. 209]. Отож певною мірою творча уява читача під час сприйняття драматичного твору може вимальовувати героїв саме на сцені, створюючи для себе мізансцени, декорації (дає можливість бути умовним режисером), і не зважати на ці особливості, на нашу думку, також не можна. Таким чином, вплив літератури на театр і театру на літературу потрібно враховувати як важливий чинник розширення методологічних принципів дослідження драми.

Для значної кількості моновистав, представлених на фестивалях, літературною основою стали немонодраматичні твори: постановка повістей, романів «Сповідь маски» Ю. Місіма (режисер І. Соколова-Гордон), «Польові дослідження з українського сексу» О. Забужко (сценічна версія Г. Стефанової), «Крейцерової сонати» Л. Толстого (вистава «Табу» Театру одного актора «Крик» М. Мельника) тощо; новел В. Стефаника (вистава «Білі мотилі, плетені ланцюги...» режисера І. Волицької), оповідань О. Гріна «Крисолов» (режисера Д. Богомазова), віршів Й. Бродського (спектакль «Вальс на прощання» О. Девотченко), поезій В. Стуса (вистава «Палімпсест» І. Волицької), віршів М. Вінграновського (хореодрама «Прекрасний звір у серці» О. Кужельного); драматичних творів В. Шекспіра (вистави «Гамлет. Монолог» у постановці Р. Вілсона, «Гамлет-урок» Т. Терзопулоса, «Гамлет. Колаж» Р. Лепажа, «Річард після Річарда» І. Волицької тощо), А. Чехова («Чайка 14» В. Квечинського); поєднання віршів та уривків з роману «Депеш Мод» С. Жадана («Personal Jesus» Є. Чистоклетова). Порівняння первинного літературного тексту з тим, яким він став у процесі перетворення на монодраму, зіставлення цих текстів дає можливість наочно простежити за етапами, принципами роботи автора над монодрамою: бачити, що має змінитися в первісному творі, щоб він став саме цією жанровою моделлю. Цей чинник також є важливим прийомом у розширенні методології дослідження монодрами.

Створення сценічних текстів монодрам та їх постановка на сцені пов'язані з прагненням автора художньо втілити особливе бачення людини (абсолютну цінність, одиничність, розгубленість перед ворожим світом, самотність), переосмислити, перечитати твір, розширити контекст: використання тільки одного актора також не зробить виставу монодрамою. Розглядаючи причини невдачі спектаклю за творами, листами, спогадами Й. Бродського «Вальс на прощання» у постановці О. Девотченка, критик П. Чердинцев зазначав, що без режисера (який може взяти на себе функції драматурга) в театрі одного актора не обійтись: «Каша з віршів і прози, настільки беглуздо пов'язаних одне з одним, що мимоволі доходиш висновку: а чи можна ставити вистави без третьої головної особи – без драматурга», наскільки актор «досконалий у виставах з чіткою драматургією (нехай це усього лише зібрання творів Саші Чорного)... настільки він беззахисний і типовий, коли замість виразного, досконало продуманого сценарію йому пропонується купка розкиданих, а потім у випадковому порядку піднятих аркушів...» [8]. Близьке читання актором віршів Й. Бродського, уривків з його листів не зробили виставу монодрамою – лише низкою розрізнених монологів. Важливим у цьому сенсі, на думку П. Чердинцева, було бажання надати віршам поета того сенсу (надмірно політизованого), якого сам автор у них не вкладав: «Життєва позиція Бродського, якого не любить влада, кардинально відмінна від життєвої позиції Девотченка, який не любить владу» [8].

Отже, важливим етапом у перетворенні твору на монодраму є драматургічна робота з первинним текстом. Таке перекодування може проводити драматург (літературний консультант, шеф-драматург, автор сценарію, автор сценічних версій, драматург театру) або режисер. «Сценічний текст... так само оригінальний, як і літературний, і є не перекладом у систему сценічних виражальних засобів, а втіленням режисерського бачення літературного тексту, тобто абсолютно новий художній твір, народжений «в умовах» театральної природи. При цьому природно, що літературна основа спектаклю – драматургія – і сам спектакль є зовсім різними творами», – зауважує про відношення та взаємодію літературного і сценічного тексту Т. Григор'янц [2, с. 69]. Х.-Т. Леман, розглядаючи взаємодію драми і театру, також виокремлював три види текстів у царині театральної рецепції: лінгвістичний текст, текст (режисерської) постановки і текст вистави. «Навіть якщо сам термін “текст” тут не зовсім точний, – зауважує Х.-Т. Леман, – він усе ж з достатньою ясністю виражає, що ми щоразу спостерігаємо тут поєднання і взаємопереплетення (принаймні потенційних) означуваних елементів» [4]. Досліджуючи проблеми театрального перенесення прози на мову театру, Н. Скороход доводить доцільність використання терміна «інсценізація», яка потребує від автора сценічних версій певних інтерпретаційних процедур: виокремлення сюжетних ліній, послідовну переробку персонажів на драматичних героїв, драматизацію авторського голосу, що зумовлює появу нових персонажів, а головне, розширення контексту твору на основі власної світоглядної позиції [7]. І. Чистюхін виокремлює три етапи інсценізації: «переклад» подій з літератури на драму; «переклад» драматургічного матеріалу на сценічний; створення композиції (цей етап не обов'язковий) [9]. Отже, методика роботи над інсценуванням, на його думку, полягає у тому, щоб вибрати матеріал (що прагне зробити автор), розібрати матеріал, що підлягає інсценуванню (подієвий ряд, фабула, сюжет), створити каркас інсценування (рух від ідейно-тематичного смислу до фабули), написати сюжет (розробка ледь окреслених тем,

підсилення побічних деталей, дописування тексту до наявних сцен, скорочення тексту), «перекласти» літературні події на драматичні (введення оповіді, «переклад» опису на дію, переклад внутрішнього монологу на зовнішній текст, використання симультанності дії), «перекласти» драматургічний матеріал на сценічний (можливості сцени, театральні засоби вираження, різноманітні жанрові рішення, демюльтиплікація і синкретизм персонажів), визначити композицію (на основі одного твору, за мотивами, за творами автора, колаж), встановити принципи (підпорядкування одній ідеї, ілюстрація, контраст) [9].

Мета статті – розглянути етапи та особливості створення сценічного тексту монодрами і тексту вистави та продемонструвати їх на прикладі театральної рецепції хроніки В. Шекспіра «Річард III».

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Візьмемо за основу методіку, що її розробив І. Чистюхін, та визначимося з вихідними поняттями в царині театральної рецепції:

- *літературний текст* (або *лінгвістичний*, за Х.-Т. Леманом) – літературна основа сценічного тексту;
- *сценічний текст* – «втілення режисерського бачення літературного тексту», тобто новий художній твір, народжений «в умовах» театральної природи [2, с. 69], у потрактуванні Т. Григор'янци, або *текст постановки*, за Х.-Т. Леманом. У нашому дослідженні сценічним текстом є монодрама як п'єса, на яку перетворили літературний текст і підготували у вигляді сценарію до постановки;
- *текст вистави* (сам спектакль). У розумінні цього терміна спираємося на потрактування Х.-Т. Лемана, який стверджував, що «характер ставлення глядачів до вистави, просторова і часова ситуація, місце і функція самого театального процесу в соціальному полі – усе це створює “текст вистави”» [4].

Для ефективного перенесення літературного твору на кін, на думку А. Липківської, важливо «зосередитися на локальному аспекті, аби через нього, як крізь краплинку води, проступив “великий світ” твору в цілому» [5, с. 26]. Перетворюючи літературний текст на монодраму, автор має здійснити низку інтерпретаційних процедур, які починаються з прагнення художньо осмислити образ людини сам-на-сам зі світом у процесі самоідентифікації, у стані кризи, визначити основні сторони внутрішнього конфлікту – Я та Я-Іншого, віднайти прийоми унаочнення трагічного пафосу цього зіткнення. Основним носієм жанру монодрами є єдиний суб'єкт дії як утілення «світоглядних емоцій» (термін В. Хализєва) людини на межі екзистенційної кризи. Він може об'єднувати в монодрамі декількох персонажів спільною темою, конфліктом, ідеєю, пафосом, тобто змістовими чинниками, що затим реалізуються на формальних рівнях. Суб'єкт дії демонструє внутрішній конфлікт – зіткнення із самим собою як з Іншим, де «іншість» може бути втілена як в одному, так і в декількох персонажах, при цьому не перестаючи бути не більше ніж проявом внутрішньої психологічної реальності єдиного суб'єкта дії. Якщо в театральній постановці один актор виконує роль декількох персонажів (змінює маски), демонструючи конфлікт різних світоглядних позицій, то така вистава, на нашу думку, не є монодрамою – це моноспектакль, моновистава.

Прагнення режисера звернутися до монодрами може починатися з урахування такого важливого складника театального процесу, як актор: почасти для демонстрації акторської майстерності обирається (наприклад, для бенефісу) монодрама як один із найскладніших для актора жанрів. Канадський режисер Р. Лепаж зазначав, що був уражений акторською майстерністю Є. Миронова і шукав драматургічний матеріал спеціально для нього: таким чином «Гамлета» Р. Лепаж переробив на монодраму «Гамлет. Колаж». У п'єсі Р. Лепаж створив образ людини, яка у стані божевілля залишається сам-на-сам зі своїми внутрішніми страхами, демонами (Гамлетом, Офелією, Клавдієм та ін.), і всі образи стають втіленням Я-Іншого Гамлета (у виставі їх виконує один актор).

Авторові монодрами треба виокремити з твору єдиного суб'єкта або створити його. Таким персонажем часто є оповідач із літературного тексту, якщо йдеться про твори, де оповідь ведеться від першої особи, наприклад, у сценічних версіях роману «Польові дослідження з українського сексу» Г. Стефанової, «Сповідь маски» І. Соколової-Гордон («Russische Bühne Berlin»), «Записки покойника» (за «Театральним романом» М. Булгакова) С. Женовача тощо. Єдиного суб'єкта дії автор монодрами може виокремлювати з персонажів літературного тексту, як це було у сценічних версіях «Річард після Річарда» І. Волицької, «Шинель» В. Фокіна, «Юлій Цезар. Фрагменти» Р. Кастеллуччі, або автор

сценічного тексту спеціально його створює, як-от у «Мертвых душах» М. Розовского, «Гамлет-урок» Т. Терзопулоса. Отже, він виокремлює матеріал, що його може артикулювати єдиний суб'єкт дії: монологи у драматичних творах, внутрішні монологи, роздуми, міркування, рефлексії, оповідь від першої особи в епічних та ліро-епічних творах. Для інсценізації лірики сценарист обирає низку віршів, що демонструватимуть процес внутрішніх змін ліричного героя, його пошуків, падінь і злетів, трансформацію тощо.

Автор сценічного тексту монодрами окреслює фабулу й основну сюжетну лінію, визначає матеріал, який стане основою зав'язки дії, розвитку сюжету, кульмінації, розв'язки, обирає адресата: мовлення спрямоване на потенційного, відсутнього, уявного персонажа, нададресата (Бога, вищої сили тощо), або ж мовлення персонажа стає солілоквиумом (артикуляцією «потoku свідомості»). При цьому в епічних та ліро-епічних творах складові частини сюжету нерідко первісно окреслює автор літературного тексту, хоча, звісно, втілює автор сценарію через поглиблення, розширення додаткових, побічних деталей під час наступного етапу. Для ліричних творів, об'єднаних в один, сценарист визначає зв'язок і логіку розвитку внутрішнього конфлікту єдиного суб'єкта дії та реалізує це передусім порядком розміщення творів у тексті постановки.

Під час написання сценічного тексту монодрами автор розширює контекст літературної основи для втілення зазначеної світоглядної позиції, скорочує текст, який, на його думку, не є важливим для демонстрації цієї позиції або ж обумовлений часом вистави, підсилює додаткові, ледь окреслені теми, які допомагають втілити внутрішні переживання персонажа. Події, про які розповідає герой у літературному тексті, відходять на другий план, у драмі на першому місці – переживання, що розгортаються «тут і тепер», зумовлені спогадами про ці події. Отож автор сакралізує предмети побуту, ледь помітні деталі в літературному тексті, що стають знаками часу і допомагають увиразнити свідомість персонажа. Автор монодрами перетворює внутрішній монолог на зовнішній, розширюючи його через властиві усному мовленню особливі інтонації, що зазначає у ремарках. Репліки інших персонажів, описи можуть перекладатися в уста головного суб'єкта дії з відповідними конотаціями, зумовленими ставленням персонажа до цих реплік: іронізування, співчуття, глузування, страх тощо. У разі відсутності монологів головної дійової особи в літературному тексті автор визначається з перформативними прийомами, які уможливають відображення персонажем подій, описаних у творі. Суб'єкт дії може перебирати на себе репліки усіх дійових осіб, а отже слова усіх персонажів проектуватимуться через єдину свідомість суб'єкта дії, відображатимуть різні сторони його Я.

Автор монодрами вибудовує систему засобів увиразнення підтексту: перформативні засоби, музичні номери, зонги, певна організація мізансцен. Репліки, описи може унаочнювати «голос за сценою». Автор сценічного тексту визначається з прийомами, що ілюструватимуть самотність, незахищеність людини, з одного боку, і безмежний страшний світ – з іншого, демонструватимуть сценічними засобами хронотоп кризи і життєвого зламу. У процесі створення цього хронотопу робляться акценти на контрасті «людина–світ», добираються відповідні прийоми ілюстрації цього протистояння, наприклад, місце дії – маленька кімната, а за її межами велике гучне місто, або персонаж сам на сам зі світом (залом).

Автор сценічного тексту може створювати монодраму за мотивами одного твору, найчастіше це стосується прозового та драматургічного матеріалу, і на основі багатьох творів, коли йдеться про поезію. Є приклади використання циклу монодрам, об'єднання яких підпорядковується одній спільній ідеї: унаочнюючи «самотній голос людини», драматург і режисер Клім поставив на сцені Центру драматургії і режисури проект «Служение Слову – Русский Логос», який складався з двох моновистав «Возмездие 12» (п'ятигодинний спектакль за поемами О. Блока «Возмездие» і «Двенадцать») та «Поля входят в дверь» (за віршами Г. Айги). Автори сценічного тексту монодрами можуть використовувати твори різних авторів, об'єднавши їх єдиною ідеєю, наприклад, вистава «Перед закрытым занавесом» Незалежного театру-студії «Знак» поставлена за монодрамами М. Митуса «Акомпаніатор», П. Турріні «Усе, нарешті», повістю М. Гоголя «Записки божевільного». Отже, розглянемо ці прийоми на прикладі створення сценічного тексту та тексту вистави монодрами на основі епічного, драматичного та ліричних творів.

Особливості створення сценічного тексту монодрами на основі літературного тексту п'єси розглянемо на прикладі хроніки В. Шекспіра «Річард III» та вистави «Річард після Річарда», що поставив режисер «Театру у кошику» І. Волицька (в ролі Річарда – Л. Данильчук). І. Волицька у співавтор-

стві з Л. Данильчук створила цілу низку моновистав на основі творів В. Стефаніка («Білі мотилі, плетені ланцюги»), Т. Шевченка («Сон. Комедія»), Лесі Українки («На полі крові»), В. Шекспіра («Річард після Річарда») тощо, тому для дослідження перетворення літературного тексту в монодраму аналіз її роботи у цій царині може бути корисним. Крім того, спектаклі І. Волицької були лауреатами та переможцями міжнародних фестивалів моновистав, а вистава «Річард після Річарда» визнана найкращою на фестивалях «Арм-моно» (Вірменія, Єреван, 2007 р.), «Вростія» (Польща, Вроцлав, 2007 р.), «Фуджейра-монодрама» (ОАЕ, Фуджейра, 2007 р.).

В анотації до спектаклю «Річард після Річарда» І. Волицька зазначала: «В якийсь момент я не бачила сучаснішої п'єси за шекспірівського "Річарда III". Тільки історія нашого Річарда розпочинається з моменту завершення історії Річарда Шекспірового. Глядачеві дається свобода самому вирішувати, де й коли відбувається дія: чи в останню ніч перед загибеллю, чи, можливо, вже десь там, де існує вічне покарання за содіяні злочини і вічна приреченість на абсурдну різанину, від якої можна зійти з розуму навіть у потойбіччі. Це свого роду пересторога вбивцям, політикам і надто запеклим матеріалістам. Зберігаючи основні ідеї та сентенції «Річарда III», ми працювали не з фавулою, а з метасюжетом Шекспірового твору» [1]. Автор сценічного тексту визначає тематику, проблематику і конфлікт монодрами – втілення стану внутрішньої кризи людини після вчинення злочину, провокуючи сутнісний конфлікт читача / глядача через зіткнення Я / Культурного Іншого. Вічний час і універсальний простір відображають стан існування персонажа в потойбіччі (чи то на Страшному суді, чи то вві сні), коли світ вривається у свідомість гнітючими спогадами і візіями, провокуючи страждання і вічний вибір. Нескінченні муки Річарда у монодрамі демонструють екзистенційну проблематику: це не просто коло вічності як приреченість на муки (як у Тантала), це невідворотність вибору (вбивати знову чи ні).

Афективність, запаморочення, сон та пробудження, марення тощо – основні властивості стану, в якому перебуває персонаж монодрами. Отож, виокремлюючи матеріал із літературного тексту, авторка постановки відкидає первинний подієвий ряд, а для демонстрації цього стану обирає окремі фрагменти з монологів Річарда та його монолог із попередньої п'єси В. Шекспіра «Генріх VI». Репліки інших персонажів (другого убивці, Бекінгема та ін.) І. Волицька використовує для створення Я-Іншого Річарда, унаочнюючи внутрішній конфлікт мовленнєвою дією.

Сюжет монодрами складається з циклічних повторів сну, пробудження Річарда зі словами: «Котра година?», марення, яке відображає чергове переживання злочину, і знову сну (або ж нетривалого забуття). Починається і закінчується п'єса однаково: персонаж спить на мішку з «головами» (у виставі – качани капусти), пробуджується від сну, тягне по колу свій тягар (мішок), повторює різними мовами: «*Коня, коня, все царство за коня*» [10, с. 422] (останні слова Річарда у літературному тексті). Так створюється універсальний хронотоп потойбіччя, нескінченності, циклічності. Для цього автор тексту вистави обирає також символічне тло: на сцені висить годинник, на якому замість циферблата 12 ножів, що їх знімає персонаж для реконструкції своїх злочинів.

У першому циклі «сон – пробудження – марення – сон» Річард відтворює частину початкового монологу з п'єси («*Природа лукава скривдила мене...*» [10, с. 317]), акцентуючи на повторенні слова (різними мовами): «Потвора». Відтак автор унаочнює стан поступового згадування Річардом своїх жертв, звернення яких до вбивці вкладаються в уста самого персонажа: в літературному тексті це остання сцена сну (від слів: «*Жахливий сон я бачив...*» [10, с. 418]). У виставі дійова особа спрямовує мовлення на символічні предмети (голівки капусти), починаючи звернення до кожної жертви словами «згадай про...» (Гастінгса, небожів, Бекінгема тощо) і завершуючи «*despair and die*» («*умри в одчай*» [10, с. 416]).

Наступний цикл знову починається з пробудження («*котра година*») Річарда, потім персонаж демонструє (у виставі різними голосами) власні сумніви та страхи – внутрішній діалог Я та Я-Іншого («*Я сам себе боюсь...*» [10, с. 417]), відтак автор вкладає в уста персонажа роздуми про совість, які в літературному тексті висловлює другий убивця: «*Совість – це небезпечна річ...*» [10, с. 342]. Так утілюється поступове стишення голосу совісті у внутрішньому світі Річарда. Після того авторка сценічного тексту обирає для персонажа монолог, виголошений перед Єлизаветою («*Світ так споганив...*» [10, с. 331]), початок першого монологу («*Нарешті сонце Йорка обернулось...*» [10, с. 318]), слова Річарда з п'єси В. Шекспіра «Генріх VI» («*Я – мов хаос, мов ведмежа чудне...*» [10, с. 271]), репліку про Леді Анну («*Хто жінку способом таким здобув...*» [10, с. 328]), для яких ключовими

стають повторювані фрази «*ніхто мене не любить*» [10, с. 318] та «*мені бракує величі кохання*» [10, с. 317]). Ці слова відображають формування внутрішнього стану вбивці, що починається з відсутності любові, тому логічним завершенням його стає готовність обрати єдине, що, на думку Річарда, залишилося – шлях до влади («*Тож зостається мріяти про владу...*» [10, с. 270]). У виставі цей і наступні цикли супроводжуються символічними перформенсами: акторка великими ножами ріже голови (капусту), освітлені червоним променем.

Третій цикл монодрами відображає відсутність у житті персонажа тих, хто може сказати йому правду, та доведення стану Річарда до межі – вбивства дітей. Авторка монодрами обирає для цього діалог Річарда і Бекінгема з п'єси («*Ну як? Що там говорять громадяни?*» [10, с. 377–378]), де король сам ставить запитання до себе і сам на них глузливо відповідає. Цей діалог Я та Я-Іншого у сценічному тексті вже не має відтінків сумніву, страху перед вчиненням злочину. Сцену вбивства племінників акторка унаочнює у виставі перформативною дією – наспівуванням колискової (до двох голівок – качанів капусти) з поступовим переходом від підступно-спокійного тону до істеричного та до «знищення» і цих голів.

Четвертий цикл «сон – марення – пробудження – сон» відображає стан очікування кінця і «відсутності сонця», до якого довів себе Річард. З літературного тексту авторка монодрами обирає останню сцену Річарда – його діалог з Реткліфом і Норфолком. Ключовими словами у сценічному тексті стає репліка: «*Не показується сонце...*» [10, с. 420]). Персонаж тут знову перебирає на себе слова інших персонажів, проектує їх крізь свою свідомість, що демонструє властивість Річарда чути тільки себе і рахуватися тільки із собою. Останній цикл після пробудження знову є поверненням до початку: у тексті вистави це рух по колу з важкою ношею і словами: «*Коня, коня, все царство за коня*».

Отже, створюючи сценічний текст монодрами та вистави, його автори виокремили з хроніки В. Шекспіра єдиного суб'єкта дії, обрали матеріал, який унаочнював формування межового стану свідомості, вклали в його вуста слова інших персонажів, проектує їх крізь свідомість єдиного суб'єкта дії. Сюжет монодрами відобразив формування цього стану: від зав'язки (згадування про жертв), розвитку дії (відчуття себе як потвори, яку ніхто не любить, знаходження сенсу в прагненні до корони, стишення голосу совісті, переживання стану перших убивств), кульмінації (убивства дітей), розв'язки і відкритого фіналу (сон-смерть і знову все спочатку). Важливою в розвитку сюжету вистави стала перформативна дія: пантоміма, перетворення предметів на символічні образи через зовнішню подібність (голова – качан капусти), циклічність – круглий циферблат, рух по колу тощо. Для реалізації універсального метасюжету у виставі І. Волицька використала комбінування тексту різними мовами, декорації, костюми, що не призначені ілюструвати певну історичну епоху (одяг акторки – звичайний чорний костюм), вибрала жінку на роль Річарда – усе це демонструє відсутність прив'язки до певного місця, національності, часу, статі тощо.

Висновки та перспективи подальших досліджень. При створенні сценічного тексту монодрами з'являється новий художній твір, «народжений в умовах театральної природи». Автор утілює екзистенційний конфлікт, художньо осмислюючи образ людини в процесі самоідентифікації. На основі цієї світоглядної позиції створює єдиного суб'єкта дії, переробляє персонажа на драматичного героя, виокремлює для нього сюжетні лінії, розширює контекст літературного твору, підсилює побічні лінії, що уможливають відображення внутрішньої психологічної реальності єдиного суб'єкта дії. У тексті вистави режисер театральними засобами унаочнює самотність, незахищеність людини і ворожий світ, втілює хронотоп кризи і життєвого зламу. Таким чином, запозичення методології з театрознавства дало змогу більш ґрунтовно дослідити процес творення монодрами, спостерігати за авторськими інтенціями та функціонуванням жанру в сучасному мистецькому просторі.

Джерела та літератури

1. Волицька І. Анотація [Електронний ресурс] / І. Волицька // Вистави. Річард після Річарда. – Режим доступу : <http://kurbas.org.ua/plays/richard/richard.html>
2. Григорьянц Т. А. Семиотика сценического текста / Т. А. Григорьянц // Вестн. Томск. гос. ун-та. – 2007. – № 304. – С. 66–69.
3. Карягин А. А. Драма как эстетическая проблема / А. А. Карягин. – М. : Наука, 1971. – 224 с.
4. Леман Х.-Т. Постдраматический театр [Электронный ресурс] / Х.-Т. Леман. – М. : ABCdesign, 2013. – 312 с. – Режим доступа : <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=4569860>

5. Липківська А. Світ у дзеркалі драми / А. Липківська. – К. : Кий, 2007. – 356 с.
6. Поляков М. В мире идей и образов: историческая поэтика и теория жанров / М. Поляков. – М. : Сов. писатель, 1983. – 367 с.
7. Скороход Н. С. Проблемы театрального прочтения прозы : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.01 / Скороход Н. С. ; Санкт-Петербург. гос. акад. театр. искусства. – СПб., 2008. – 205 с.
8. Чердынцев П. Бродский. Избранное для Девотченко с магнитофоном [Электронный ресурс] / П. Чердынцев. – Режим доступа : <http://zhizn-teatr.ru/rubric/performance/6/152/7>
9. Чистюхин И. Н. О драме и драматургии [Электронный ресурс] / И. Н. Чистюхин. – 2002. – 293 с. – Режим доступа : teatrsemya.ru/dir/0-0-1-84-20
10. Шекспір В. Річард III / В. Шекспір // Шекспір В. Твори. В 6 т. Т. 1. – К. : Дніпро, 1984. – С. 314–424.
11. Lehmann H.-Th. Postdramatisches Theater / H.-Th. Lehmann. – Frankfurt a. Main : Verlag der Autoren, 2001. – 510 S.
12. Verwandlung als ästhetische Kategorie: Zur Entwicklung einer neuen Ästhetik des Performativen / E. Fischer-Lichte... (Hrsg.) // Theater seit den 60er Jahren: Grenzgänge der Neo-Avantgarde. – Tübingen ; Basel : Francke, 1998. – S. 21–91.

Бортник Жанна. Рецепция драматического произведения в процессе инсценизации монодрамы (на примере хроники Шекспира «Ричард III» и спектакля «Ричард после Ричарда» режиссера И. Волицкой). В статье рассмотрены основные этапы и особенности создания сценического текста монодрамы и текста представления на примере хроники Шекспира «Ричард III». Доказывается, что, создавая сценический текст монодрамы и представления, его авторы выделяют из литературного текста единого субъекта действия, выбирают материал, иллюстрирующий формирование пограничного состояния сознания персонажа, вкладывают в его уста слова других персонажей, проектируя сквозь сознание единого субъекта действия.

Ключевые слова: монодрама, сценический текст, текст представления, персонаж, пьеса, автор, сюжет.

Bortnik Janna. Reception of Dramatic Work in the Staging Monodrama (an Example Chronicles of Shakespeare's "Richard III" and the Play "Richard after Richard" by I. Volytska). In this article the main stages and features of a stage text of monodrama and text representations on the example Chronicles of Shakespeare's "Richard III" are considered. The author of the article argues that creating a theatrical text monodrama and performance, the authors outline the literary text with a single entity acts chosen material illustrating the formation of the boundary state of mind of the character, put words of other characters in his mouth, projecting through the mind of a single subject of action.

Key words: monodrama, stage text into the play, a character piece, author, subject.

Стаття надійшла до редколегії
04.11.2014 р.

УДК 821.16.09'06-005.2

Людмила Брега

Жіночий простір роману О. Забужко «Музей покинутих секретів»

Зроблено спробу виявити засоби нарації і складники витворення жіночого світу О. Забужко в романі «Музей покинутих секретів». Враховуючи особливості постмодерного письма, проаналізовано оніричні елементи та інші засоби «тексту в тексті», перехід з однієї дійсності в іншу (сон і топос смерті), досліджено деякі художні засоби у створенні жіночого простору у творі української письменниці.

Ключові слова: нарація, текст, персонаж, «текст у тексті», часопростір.

Постановка наукової проблеми та її значення. Аналіз досліджень цієї проблеми. Роман Оксани Забужко «Музей покинутих секретів» уже встиг з часу виходу обрости штампами критиків, проте все ще залишається недослідженим у будь-якому контексті. Поле для літературознавчої діяльності чимале, враховуючи трохи не тисячу сторінок твору, втім ми окреслимо своє дослідження на нарративній стратегії авторки у змалюванні жіночого світу та часопростору роману. Теоретичним ґрунтом дослідження будуть роботи М. М. Бахтіна, У. Еко, Ю. М. Лотмана, В. Є. Халізева. До